

LOS "ANGELES DE LA TIERRA": EL "ARGUMENTO ANGÉLICO" EN LA DEFENSA DE LOS CAPONES CANTORES DE CASCALES. MITO, ARTE Y LITERATURA EN LA IMAGEN DE LOS CASTRADOS DE LOS SIGLOS XVII-XVIII

OLGA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

a. Razón y propósito de este trabajo.

De unos diez años a esta parte, se han vuelto a poner de moda los extinguidos cantantes castrados o *castrati*, por lo que podría pensarse que otro artículo más sobre éstos ha de resultar ya redundante. Sin embargo, la verdad es que en muchos casos, las producciones artísticas o literarias que se refieren a ellos han sido motivadas, no por verdaderos deseos de divulgación cultural, sino por razones puramente comerciales, guiadas asimismo por el sensacionalismo y no por el rigor científico. De este modo, encontramos a teóricos y profesores del *bell canto*, grandes intérpretes e incluso notables compositores e instrumentistas, a quienes tanto debió la música vocal profana y religiosa durante más de dos siglos, reducidos al estereotipo pseudorromántico del eunuco desequilibrado, amargado y quejumbroso, siempre oscilante entre la cumbre de la gloria y el abismo de la humillación. Lejos de tener la grandeza del verdadero mito trágico (como esos ángeles malditos exquisitamente dibujados por Doré), al final no resultan ser más que angelones estrellados, trazados con brocha gorda, sobre un turbio fondo, mezcla de culebrón de sobremesa y programa de *freaks*.

Cierto es que también se encuentran trabajos rigurosos que conviene destacar: por ejemplo, los excelentes artículos de la profesora Margarita Torrión,¹ la cuidada edición, por parte del profesor Carlo Vitali, de las cartas de Farinelli al conde

¹ El último artículo que conocemos es "La sociedad de Corte y el ritual de la ópera" en *Un reinado bajo el signo de la paz. Fernando VI y Bárbara de Braganza*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, pp.165-195. Para otros artículos de esta autora véase la reseña bibliográfica en esta misma obra, p. 426.



Pepoli² y la amplia exposición boloñesa sobre Farinelli del año 2002, que intentan llenar los vacíos aún existentes en la vida y labor del castrado más famoso (y el más perjudicado por las falsedades mediáticas), a la vez que contribuyen a poner las cosas en su sitio también para el resto de sus colegas. No obstante, no podemos engañarnos: estos eruditos artículos publicados en catálogos y revistas especializadas o un libro de tirada modesta, no pueden luchar en igualdad de fuerzas con quienes tienen mucho mayor poder de difusión.³ Precisamente por ello, pensamos que cualquier trabajo serio debe ser bienvenido. En este sentido, debemos decir que el estudio del profesor Ángel Medina *Los atributos del capón* es un libro interesante, muy bien documentado y utilísimo para el conocimiento de los castrados españoles, pero creemos que no agota, ni mucho menos, la visión que pueda tenerse sobre éstos, más bien, al contrario, consideramos que puede y debe ser complementada.⁴

Nuestro artículo, por tanto, pese a su modestia, pretende sumarse a estos estudios anteriormente mencionados, aunque haciendo mayor hincapié en los aspectos artísticos y literarios relacionados con la imagen de los castrados. Aparte de en

² Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica. Lettere al conte Sicinio Pepoli*, Palermo, Sellerio editore, 2000.

³ Acerca de la película de Gérard Corbiau *Farinelli, el Castrado* (Sony Pictures Classics, 1994), remitimos al lector, si puede hacerse con el libro, a las páginas escritas por el profesor Vitali, en las que con paciencia y erudición corrige los numerosos errores históricos del filme (aunque hay algunos tan de bulto que cualquiera con sentido común los puede detectar), a la vez que hace una acertada crítica, a la que nos sumamos, de la imagen que de la ópera del setecientos y del propio Farinelli, ofrece la película. Diremos, junto con Vitali, que nos da la impresión de que el cineasta ha confundido la ópera barroca (de cuyo funcionamiento e infraestructura demuestra tener poco conocimiento) con un Festival de la Canción y a Farinelli con Michael Jackson: “Vi si vedono unicamente arie de concerto, con un personaggio que troneggia isolato sul palcoscenico, senza un cane con cui intrecciare duetti e dialoghi in recitativo; ma, chissà perchè con tanto di scenografie bibbienesche firmate da Gianni Quaranta, cavalli veri in palcoscenico, code di pavone semoventi. Ci vogliamo forse far pensare ad un concerto rock, visto che il protagonista tiene la manina sul pube come Michael Jackson, lanciando sguardi torbidetti di sotto un elmo piumato.” (Carlo Vitali: “Tre note su Farinelli”, en *La solitudine amica*, ed. cit., p.59).

De nuestra cosecha añadiremos que no sabemos exactamente qué “bellezas” encuentran algunos en la película: ¿El mancebo que se arroja como el Ángel del Retiro, tapándose las vergüenzas (o lo que queda de ellas)? ¿Las barbas carcelarias de Omero Antonutti? ¿El niño encorsetado que hubiera lucido más en una cinta de la Hammer, con Boris Karloff y Béla Lugosi? ¿La barraca de feria en que Stefano Dionisi (Farinelli) juega a ser el Violador del Ensanche? ¿Los glúteos de modelo de Calvin Klein que luce el antes dicho en el *ménage à trois*?... ¿O tal vez, la hermosa escena en que Jeroen Krabbe (Haendel) le mete un bastón por la entrepierna al sufrido Dionisi? No sabemos, porque de veras hay para elegir.

En cuanto a la película española de Juan Miñón *La leyenda de Balthasar el castrado* (1994), a pesar de lo folletinesco del guión y de que insiste en el tópico del castrado gembundo torturado por un amor imposible, está bien ambientada y tiene el mérito de la honradez, al presentar a un personaje de ficción, en vez de distorsionar brutalmente la vida de un (o más de un) personaje histórico. Aunque la historia es patética e incluso morbosa (en seguida el inocente Balthasar es violado por un duque libertino), las situaciones y el protagonista son, comparativamente hablando, más verosímiles que los de la película de Corbiau.

Existe también una novela reciente protagonizada por un castrado: *Canto castrato* de César Aira, Barcelona, Mondadori, 2003. Lamentamos decir que no hemos tenido ocasión de leerla, por lo que no podemos emitir juicio alguno sobre ella.

⁴ Ángel Medina, *Los atributos del capón: imagen histórica de los cantantes castrados en España*, Madrid, ICCMU, 2001.



la *Defensa* de Cascales, y de sátiras y poemillas burlescos que llenan el libro del profesor Medina, los castrados aparecen también en textos de otro tipo, en géneros más importantes como la novela y el teatro del Siglo de Oro, en este último caso relacionados con el motivo de la mujer vestida de hombre y el tema, siempre tan debatido, del feminismo.

Por supuesto, no se trata de hacer otra nueva defensa como la del autor murciano, cosa que carecería de sentido, ni, pese al título, de devolver a los castrados a los coros celestiales. Sólo pretendemos hallar una visión más equilibrada, en la que quepan también las miradas comprensivas de Espinel o Cervantes; una perspectiva menos esquinada, una imagen menos penosa. Casi todo tiene cara y cruz, y no sólo cruz: recordemos que no hay nada tan próximo a la mentiras como las medias verdades.

b. El término usado.

Hemos usado “castrado” como traducción literal e inmediata del italianismo *castrato*, que ya está aceptado en nuestro idioma como tecnicismo musical ⁵ y con él vamos a referirnos sobre todo a los cantantes, sopranos y contraltos masculinos, de los que básicamente, aunque no únicamente, trata la *Defensa* de Cascales. Es verdad que, como advierte Ángel Medina, en la España en los siglos XVII y XVIII, no se utilizaba este término sino el de “capón”, común a humanos y a animales; pero hay que advertir que en Italia tampoco se usaba. La forma de referirse a los cantantes de esta clase era mucho más técnica y aséptica. En el caso del castrado Matteo Sassano, Matteuccio, tenemos documentos donde aparece como “soprano” y “músico soprano”⁶.

También vemos algún gracioso eufemismo acuñado por un castrado precisa-

No queremos quitar mérito al valioso libro del profesor Medina, pero nos vemos obligados a decir que siente inclinación por mostrar la parte más negativa de la imagen de los castrados. A base de acumular escritos satíricos o injuriosos, sin apenas contrarrestarlos con otros más moderados o positivos, consigue (él mismo lo reconoce) un retrato en exceso sombrío de los castrados. La casi ausencia de testimonios favorables no puede deberse a desconocimiento, e incluso la hallamos en los materiales que maneja. Por ejemplo, basándose en el libro *Biografías y Documentos* de Asenjo Barbieri, vemos que cita más de una vez a fray Pedro de Antequera, monje homicida que intentó matar a su prior; pero cuando se refiere a fray Juan del Barco, a propósito de las dificultades que éste tuvo para ingresar en El Escorial por ser hijo de clérigo, olvida citar las palabras de Barbieri sobre la paciencia y bondad de este religioso castrado; es decir, hay oportunidad para hablar del violento y enajenado, pero no del pacífico y amable. En un libro de la envergadura científica de éste, no dejan de chocarnos estas muestras de parcialidad. (*Vid.* Francisco Asenjo Barbieri: *Biografías y Documentos sobre Música y Músicos Españoles*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, Vol. I, p. 59 a).

⁵ En el diccionario de María Moliner encontramos el término *castrato* definido como “cantante que era emasculado antes de la pubertad para que mantuviera la voz de soprano o contralto”. Lo distingue de la voz castellana “castrado” que sólo tiene la acepción de “hombre emasculado.” (*Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1998, Vol.I, p.556). A pesar de ello, por comodidad, usaremos el término castellano, cuidando de que no se produzca nunca ambigüedad entre los cantantes y otros evirados cualesquiera.

⁶ Ulisse Prota-Giurleo: “Matteo Sassano detto ‘Matteuccio’”, *Rivista italiana de musicologia*, Florencia, 1966, pp. 114-115.



mente. En una ocasión, Farinelli se refiere a sus colegas humorísticamente como “*musici neutri*”.⁷ La palabra *castrato* o *castrone* la hallamos en italiano con connotaciones claramente peyorativas.⁸

Pero no queremos incluir aquí un estudio semántico que ya está en otros lugares.⁹

“Capón” en la época de Cascales tenía o no connotaciones peyorativas, según el contexto; pero actualmente, sí tiene matices despectivos. Usaremos, pues, el término “castrado” como tecnicismo musical, sin miedo al anacronismo.

No vamos a usar el vocablo “sopranista”, que algunos usan para referirse a los castrados sopranos por ser ambiguo, al incluirse también dentro de él a los falsetistas sopranos.¹⁰ Desde luego, no usaremos nunca el eufemístico e incorrecto término “tenor”, que hemos visto a veces en ciertos textos, incluso musicológicos, para referirse a castrados y que, aún hoy, podemos leer en publicaciones recientes.¹¹

“LOS ÁNGELES DE LA TIERRA”: EL ARGUMENTO ANGÉLICO DE CASCALES

La Epístola IV de las *Cartas Filológicas* de Francisco Cascales está dirigida al licenciado Jerónimo Martínez de Castro y lleva por título *En defensa de los capones cantores, contra quien había escrito*. Está carta, reflejo de las polémicas que habían suscitado los castrados, recibió la agria réplica de Bernardo Robredo: *Invectiva respondiendo a una Carta Philogética que escribió el licenciado Francisco de Cascales en favor y patrocinio de los capones o Castradis*.

⁷ Carlo Broschi Farinelli: *Fiestas Reales*, Madrid, Patrimonio Nacional-Turner, 1992, pp.133-134. Damos el título comercial de la obra para facilitar al lector su localización.

⁸ El término podía ser usado por un castrado contra otro. Farinelli llama “castrado” al contralto Carestini (Cusanino). Lleno de enojo porque su envidioso colega había intrigado para perjudicarlo, escribe a su amigo el conde Pepoli “veda vostra Eccellenza quanto è maledetto tal *castrato*.” (*La solitudine amica*, ed. cit., p. 87).

A Matteuccio, Domenico Conforto lo llama “castrón” cuando habla del orgullo del cantante, al que se le habían subido los éxitos a la cabeza: “Questo *castrone* dal suo ritorno della Germania, è montato in gran superbia, non facendo stima di personaggio alcuno, benché grande”. *Vid.*, Prota-Giurleo, *art. cit.*, p. 105.

⁹ Véase Patrick Barbier: *Historia de los castrati*, Buenos Aires, Vergara, 1990, p. 12. También es interesante el estudio semántico que hace Ángel Medina (*Los atributos del capón*, ed. cit., pp.14-15 y p. 33).

¹⁰ Por ejemplo, el caso del sopranista Aris Christopfellis, que no es un castrado, claro está, sino un falsetista que canta en un registro de soprano. De acuerdo con la ya aludida moda, se han editado discos en los que sopranistas y contratenedores interpretan, con desigual fortuna, el repertorio de los grandes castrados, por ejemplo, *Arias for Senesino*, por Drew Minter, contratenedor, (Harmonia Mundi) o *L’Age d’Or des castrats* por Aris Christofellis (EMI). Recordamos al lector que el único disco que contiene la voz de un castrado, Alessandro Moreschi, es *The last castrato. Complete vatican recordings* (OPAL). Esto es lo que hay. Lo demás son falsetistas o la voz artificial de la banda sonora de la cinta del señor Corbiau.

¹¹ Para nuestra sorpresa, en el catálogo que recoge la muy buena exposición que se hizo sobre Fernando VI y Bárbara de Braganza en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el año 2002, leemos “tenor” en el pie de foto de un retrato de Farinelli pintado por Amiconi. (*Vid.*, *Un reinado bajo el signo de la paz*, ed. cit., p.167).



No sabemos que Cascales hiciera una contrarréplica a Robredo; tal vez porque se cansó del tema o, lo más probable, porque juzgó que no merecía la pena seguir el debate con alguien de talante tan intolerante que remata su discurso recomendándolo que se castre.

La *Defensa* es texto bastante conocido; Ángel Medina la resume en su libro comentando cada uno de sus argumentos y contrastándolos con las refutaciones de Robredo, bastante menos difundidas;¹² pero a pesar de ello, hemos considerado interesante comentar con pormenor uno de los argumentos, el que creemos más atractivo y de mayor fuerza, es decir la analogía de los castrados con los ángeles, que hemos dado en llamar “argumento angélico”.

Antes de ello es imprescindible, sin embargo, responder a dos cuestiones previas que afectan a toda la Carta: primero, si en realidad es una defensa sincera o sólo un ejercicio retórico y, en segundo lugar, si realmente los castrados estaban necesitados de tal defensa.

Con respecto a lo primero, ha sido cosa debatida por varios críticos: Justo García Soriano y el citado profesor Medina la consideran mera prueba de ingenio:

“De entre las *Cartas Filológicas* hay realmente algunas que son meras *eutrapelías* o pruebas de ingenio, como las escritas *contra las letras, en defensa de los capones cantores, sobre el número ternario, contra los bermejós, contra las piedras preciosas.*”¹³ Por el contrario, Ruiz Tarazona la considera sincera.¹⁴

No creemos que ambas posturas deban estar necesariamente enfrentadas. La Carta puede ser un alarde de capacidad dialéctica y a la vez tener el propósito auténtico de salvaguardar a los castrados de las ofensas. El hecho de que algunos de los argumentos sean jocosos no nos parece que por sí mismo pueda poner en cuestión la sinceridad de Cascales, pues los castrados también hacían bromas sobre sí mismos. Además, para compensar, hay en algunas partes un tono apasionado e incluso emocionado. Sería bastante tendencioso pensar que todo es fingido porque es imposible que Cascales sienta admiración o incluso simpatía por los castrados. Por otro lado, no creemos que esta carta pueda compararse, por ejemplo, con la de los bermejós. En el caso de *Contra los bermejós*, dedicada al Dr. Salvador de León, aunque los argumentos que usa son de similar naturaleza a los utilizados aquí, el mismo Cascales, al final de la carta, declara que todo es una broma y que lo ha escrito para desahogarse porque estaba enfadado con el pelirrojo Pedro de Molina que no quería quitarle unos canales de una casa que le había vendido:

“Con esto, señor doctor, he desfogado mi cólera y ahora, que estoy sin ella,

¹² Bernardo Robredo: *Invectiva respondiendo a una Carta Philogética que escribió el Licenciado Francisco de Cascales en favor y patrocinio de los Capones o Castradis, que está en orden a la Década I, Epist. 4*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1636.

¹³ Justo García Soriano: *El humanista Francisco Cascales, su vida y sus obras. Estudio biográfico y crítico*, Madrid, Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”, 1924, pp.134-135.

¹⁴ Vid. Ángel Medina, *op. cit.*, p.137.



digo dél que es tan honrado y hombre de bien como el que más y esto siento con verdad, dando lo demás por rato entretenido y ocioso.”¹⁵

¿No es lógico pensar que si la *Defensa* fuera un simple pasatiempo también lo hubiera declarado y habría dicho que en el fondo los castrados no le importaban ni mucho ni poco?

Otra cosa es que realmente los castrados fueran personas tan vulnerables como para estar necesitados de un paladín. En este sentido, quizá la carta esté enfocacada, más que hacia los propios castrados, hacia los partidarios de los castrados. Para quien piense que éstos eran criaturas acomplejadas y sufrientes, quizá resulten sorprendentes las palabras de Francesca Boris:

“Non ci sono tracce nei loro documenti autografie e nelle testimonianze su di loro, di espressioni di vergogna e autoconmiserazione, che non sembrino di maniera. Al contrario, scatta spesso la molla di un orgoglio feroce, di un senso di superiorità irónico e spietato, simile a quello dei colpiti da qualche *apartheid* razzista. Un castrato é un di più, no un di meno: se ha raggiunto a la gloria, é padrone del proprio destino.”¹⁶

No sólo se trata de soberbia. Farinelli, muestra tener una justificable autoestima y una imagen muy ajustada de sí mismo, no sólo en cuanto a artista, sino también humana y socialmente.¹⁷

Podría alguien replicarnos que esto puede valer para los grandes *castrati* italianos, mimados por público y príncipes, que les mostraban sorprendentes consideraciones,¹⁸ pero que los cantores españoles, más modestos, no gozaban de tantos privilegios y para ellos su codición de evirados sería más dura, sobre todo si leían diatribas como las de Robredo. La Carta de Cascales podría haber contribuido a alegrarles un poco la vida. Sin embargo, sin negar esto, creemos muy probable que los castrados españoles estuvieran sostenidos por el mismo espíritu de casta que los italianos. Y además, no todo el mundo opinaba como los Robredo, Narváez de Vellilla, etc. Por ejemplo, Alonso de Covarrubias, considera la castración como crimen y pecado, sin admitirla más que por razones médicas, pero tiene el suficiente buen juicio como para hacer las matizaciones necesarias, a fin de que, como dice Cascales, “no padezcan inocentes”:

¹⁵ Francisco Cascales, *Cartas Filológicas*, edición de Justo García Soriano, Madrid, Espasa Calpe, 1961, Col. “Clásicos Castellanos”, Vol. I, p.22.

¹⁶ Francesca Boris: “Senza sentimento oscuro”, en *La solitudine amica*, ed. cit., p.19.

¹⁷ “Io non dico esser nato dalla terza costa di Venere, né tampoco aver per padre Nettuno. Son napolitano, il Ducca d’Andria mi tenne al fonte, questo basta per dar saggio de esser un figlio di buon cittadino e galantuomo. *Mi pare che io fin al presente d’aver prodotto molto onore a me stesso, a la mia patria, a la mia famiglia, ed a la mia professione.* (Carlo Broschi Farinelli: *La solitudine amica*, ed. cit., p. 164). La cursiva es nuestra.

¹⁸ No sólo con dinero, dádivas o cargos. Reproducimos una anécdota poco conocida: Farinelli muestra su asombro cuando, durante una cacería de garzas, el emperador Carlos VI se baja del caballo y le pregunta cariñosamente: “Bene mio, come ti piace la caccia, e come hai avuto piacere?” (Carlo Broschi Farinelli, *La solitudine amica*, ed. cit., p.103).



“No embargante lo dicho, nos consta haber habido en todos los tiempos hombres capados valerosos y valientes, así en las armas como en letras, muy prudentes y grandes siervos de Dios, que se han sabido aprovechar de su desgracia, siendo no sólo castrados en el cuerpo, sino también circuncidados en el espíritu, con que vienen a tener parte en la especie de eunucos, dichosa y bienaventurada; de los cuales dice el Señor por san Mateo, en el cap. 19: *‘Et sunt eunuchi qui se ipsos castraverunt propter regnum caelorum’*.”¹⁹

Por su parte, Vicente Espinel en su *Vida del escudero Marcos de Obregón*, con un cierto “racismo” como el que menciona la profesora Boris, establece la diferencia entre los eunucos de serrallos o mansiones árabes y los cantantes:

“(…) y el eunuco, por mala condición que tenía, estuvo bien conmigo, *que este género de gente está en la república muy infamado de mal intencionado* no sé si con razón, porque la libertad de que usan en no disimular cosa, antes creo que les queda de ser siempre niños, más que de ser malintencionados. *Esto se entiende acerca de los que no profesan música, que en los que la profesan he visto muchos cuerdos y muy virtuosos*, como fue Primo, Racionero de Toledo, y como es Luis Onguero, capellán de su Majestad, y otros de este modo y traza, que por evitar prolijidad callo.”²⁰

Espinel era músico, así que barre para casa. Cervantes resulta menos discriminatorio, pues en *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, presenta con gran dignidad al eunuco cristiano Rustán, que conforta a su señora y está dispuesto al martirio si es necesario:

“RUSTÁN. Mi señora
de nuestra temprana muerte
es ya llegada la hora,
que así el alma me lo advierte,
pues en mi constancia llora.
Que aunque parezco mujer
nunca suelo yo verter
lágrimas que son señal
de grande bien o gran mal
como suele acontecer.
(.....)
Este suceso temí
de mi proceder cristiano,

¹⁹ Sebastián de Covarrubias y Orozco: *Tesoro de la lengua castellana*, Madrid, Castalia, 1994, p. 262 b).

²⁰ Vicente Espinel: *Vida del escudero Marcos de Obregón*, edición de Soledad Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1987, p. 81. La cursiva es nuestra.



mas no estoy arrepentido,
antes estoy prevenido
de paciencia y sufrimiento
para cualquiera tormento.”²¹

Cierto es que aparece también otro eunuco, Mami, que quiere delatar a Rustán y a doña Catalina, al saber que son cristianos, así que podría pensarse que Cervantes cae en la visión maniquea del eunuco bueno frente al malo; sin embargo, el delator no actúa tanto por maldad, como por fidelidad, al creer que es su deber desenmascarar a unos cristianos encubiertos que engañan a su señor. Recordemos que el maniqueísmo no es frecuente en la visión cervantina del mundo. El enfrentamiento de los eunucos no dura mucho en la obra y acaban haciendo juntos su trabajo sin mayores roces. Además de éstos, Cervantes crea un personaje de más trascendencia: el eunuco Luis de *El celoso extremeño*, del que nos ocuparemos más adelante.

Cascales puede parecernos también más generoso que Espinel, pues su defensa es universal ya que cubre también a los castrados o capones que no son músicos. Lo que importa, sin embargo, no es tanto la eficacia reivindicativa, ni siquiera la necesidad reivindicativa, sino el hecho de la epístola de Cascales no es sólo ejemplo de polémica, sino que se encuadra asimismo dentro de un conjunto de textos que, sin entrar en ella, manifiestan la existencia de escritores que no trataban a los castrados como desechos humanos.

En este sentido, el “argumento angélico” es especialmente eficaz porque, lejos de ser una bonita metáfora, una elegante finta dialéctica que se traza en el vacío, es algo que se asienta sólidamente sobre convicciones religiosas, morales e incluso símbolos culturales, enraizados profundamente en lo que hoy llamaríamos, siguiendo a Jung, “el inconsciente colectivo”.

El argumento angélico se basa en la supuesta semejanza de los castrados con estos seres celestes. Hay que partir de la base de que el parecido con los ángeles es el primer factor de mitificación de los castrados. La eviración prepuberal de los cantantes, aparte de otras consecuencias más graves, llevaba consigo la pérdida de los caracteres sexuales secundarios del varón, como es el engrosamiento de la laringe, la nuez en el cuello, el vello y la barba.

En una época embebida de antifeminismo, en la que se tomaba como dogma la máxima aristotélica de que “la mujer es varón imperfecto”,²² cualquier característica física y psicológica que acercase al varón a la mujer era considerada degradante. Si el hombre castrado se afeminaba, aunque fuese sólo parcialmente, quedaba

²¹ Miguel de Cervantes: *La gran sultana doña Catalina de Oviedo*, en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos*, ed. facsímil, Madrid, RAEL, 1984, p.115 a-b.

²² Podía llevarse esto hasta extremos ridículos. El *Libre de les dones* (1542), contiene un capítulo en el que se discute si en la gloria las mujeres conservaran su imperfecta forma o tomarán la de varón. Se llega a la conclusión de que cambiarán su forma a la de varón, para restituirlas “a la mayor dignidad y nobleza de la especie humana, que es la de varón.” (*Apud*. Carmen Bravo Villasante: *La mujer vestida de hombre en el teatro español*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p.102).



rebajado a los ojos de los demás hombres, de ahí que existieran sátiras e invectivas contra ellos, al igual que abundaban contra las mujeres. Los defensores de los castrados se veían obligados a separarlos de las féminas y buscar analogía con un ser diferente. El ángel resultaba perfecto al estar situado en la escala de las criaturas por encima del hombre, con lo que el castrado, no sólo perdía, sino que ganaba perfección.

El argumento se puede estructurar en tres partes, un tanto dispersas a lo largo de la carta:

- a. Asexualidad
- b. Parecido físico (androginia).
- c. Voz y oficio de cantar a Dios.

a. Asexualidad.

Es evidente que los castrados no carecen de sexo, aunque esté disminuido por la atrofia o la mutilación. En este sentido, la tara física más importante del castrado es la esterilidad; si se añade a ello la supuesta incapacidad sexual, tan aireada por los maldicientes, el panorama no es muy halagüeño para los castrados, que parecen quedar al pie de los caballos. Sin embargo, no estamos ante un callejón sin salida para ellos ni para Cascales. El erudito murciano vivía en un tiempo en que la religiosidad católica estaba presente en casi todas las manifestaciones sociales y culturales, por tanto, la castidad, al menos teóricamente y *coram populo*, era una virtud.

“Quiere decir hombre castrado hombre purificado de hez humana, de la parte más sucia del hombre; hombre en efecto acrisolado de su escoria. Y como el ángel de su naturaleza es virgen castísimo, así busca su semejante o más allegado a su semejanza (...) Por lo menos son ángeles de la tierra.”²³

En el escrito del humanista murciano hay otras alusiones a la castidad, aunque trufadas de misoginia.²⁴ Pero no hay que vivir necesariamente en la España de Cascales para tener una idea similar acerca del sexo. Es el caso del historiador inglés Charles Burney, quien, si bien dice que la condición de castrado de Farinelli era una circunstancia “degradante”, se expresa de forma ambigua con respecto a la cualidad que ha perdido: “Parece que la pérdida involuntaria de la *facultad animal más común y baja*, fue la única circunstancia degradante de su existencia.”²⁵

Dejando a un lado que la pérdida de Farinelli no fue “involuntaria”, a la postre, viene a darles la razón a los que, como Cascales, consideran al castrado un ser superior, porque se han librado de su parte más “animal y baja”; o sea, que el defecto ya no lo es tanto.

²³ Francisco Cascales, *En defensa...en Cartas Filológicas*, ed. cit., Vol. III, p.84.

²⁴ Cuando dice que uno de los beneficios de ser castrado es librarse de las mujeres (*Ibidem*, p. 86).

²⁵ *Apud*. Ralf Kirkpatrick: *Domenico Scarlatti*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p.97. La cursiva es nuestra.



La Biblia, que muchas veces se usó como arma contra los evirados, también contiene un texto, como el de Isaías (56, 3-4) en el que se le perdona la esterilidad al eunuco a cambio de la observancia religiosa:

“Ni tampoco diga el eunuco: he aquí que yo soy un tronco seco. Porque esto dice el señor a los eunucos: a los que observaren mis sábados, y practicaren lo que yo quiero, y se mantuvieren firmes en mi alianza, les daré un lugar en mi casa, y dentro de mis muros, y un nombre más apreciable que el que les darían los hijos e hijas: daréles yo un nombre sempiterno que jamás se acabará.”

Pero volviendo a nuestro Cascales, éste juega muy bien sus bazas, al usar la palabra “virgen”, que en la cultura católica (y en algunas no cristianas) tiene connotaciones muy positivas y un gran poder sublimador y sacralizador. Si el ángel goza de una jerarquía superior a la del hombre, la continencia queda superada por la virginidad, que es el grado máximo de la castidad.

Al llegar aquí, sin embargo, hay que llamar la atención sobre el hecho de que Cascales, ni en éste ni en los otros argumentos, no cite a ningún castrado coetáneo o al menos cercano en el tiempo, como sí hace Espinel, que llega a dar nombres y apellidos. Los nombres de personajes bíblicos o de la Historia antigua, aunque revestidos de autoridad, quedaban lejanos y podrían haberse reforzado muy bien con ejemplos más próximos. Ciertamente es que los detractores no citan nombres concretos, sino que hablan en general, y con citas tan añejas como las de Cascales; pero lo que es lógico en una invectiva, para evitar las represalias del insultado, no lo es tanto en una alabanza. ¿Acaso no conocía Cascales personalmente a ninguno que llevase casta vida? ¿Y si no, podemos deducir de esto que no creía realmente en lo que estaba defendiendo? ¿O tal vez por prudencia no se atrevió a citar ningún nombre, temiendo involucrar en la polémica a personas que probablemente no querrían mezclarse en ella?

Lo cierto es que, como en el caso de las meigas, haberlos, habíalos. Justo García Soriano, en su citada edición, alude a Ambrosio de Morales. El historiador y arqueólogo cordobés, cronista de Felipe II, con su prestigio profesional y su buena fama personal, quizá podría haber contribuido un poco, si no a cerrar la boca de Robredo –cosa harto difícil–, sí a obligarle a hacer alguna salvedad. Aunque no fuese músico, ya sabemos que estaba igualmente cubierto por la defensa de Cascales. Acaso éste desconociese la condición de eunuco voluntario de Morales, algo plausible, porque, según el P. Flórez, el historiador decidió ser discreto en ese asunto²⁶; y bien pudo serlo ya que, al haberse producido la eviración tras la pubertad, los rasgos eunucoides en él serían menos perceptibles. Sin embargo, la condición de Morales no debió de mantenerse del todo en secreto, pues tuvo que pedir dispensa para ser

²⁶ Enrique Flórez: “Noticias de la vida del Chronista Ambrosio Morales, sacadas, en la mayor parte, de sus obras”, en su edición del *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Felipe II a los Reynos de León y Galicia y Principado de Asturias para reconocer las Reliquias de Santos, Sepulcros Reales y Libros manuscritos de las Cathedrales y Monasterios*, Madrid, Antonio Marín, 1765, p.VII a.



ordenado (puro trámite, pues había muchos sacerdotes evirados) y cosas de esta naturaleza acaban sabiéndose tarde o temprano.

A pesar de este silencio sobre Morales, su caso viene como anillo al dedo para este punto del argumento angélico. Recordemos que el erudito cordobés se castró por su propia mano, según su principal biógrafo Enrique Redel, con “firme voluntad de entregarse a Dios libre de toda mancha corporal, puro y casto como los ángeles”²⁷. La metáfora es muy acertada, teniendo en cuenta que Morales se practicó una castración completa. Redel, con un espíritu en exceso pudoroso, se niega a dar los detalles de esa autoemasculación; pero el P. Flórez, menos espantadizo –al vez porque vivió en una época en que los castrados eran cosa corriente–, reproduce la descripción de un testigo:

“Éste, siendo nuevo por ordenar, y morando en una celda que está antes de la Celda grande, que solía ser de los Piores, dio en una diabólica tentación y *se cortó los miembros viriles totalmente, que quedó tan raso como la palma de la mano (...)*”²⁸.

A los ojos de cualquier persona de nuestros días, una acción como ésta, si no es manifestación de fanatismo religioso o de trastorno mental, ha de ser consecuencia de algún trauma sexual profundo; pero no es nuestro propósito hacer psicoanálisis barato ni elucubrar sobre cuáles pudieron ser las razones soterradas que llevaron a Morales a poner en riesgo su vida con tan tremenda amputación. A falta de datos sobre la intimidad del historiador, tenemos que aceptar que se castró, imitando a Orígenes, para preservar incólume su castidad y asemejarse a los ángeles.

Lo que interesa aquí, no es cómo juzguemos nosotros ahora la determinación de Morales, sino cómo se ha juzgado en otros tiempos. Si un compañero de orden lo consideraba fruto de “diabólica tentación” porque fue acción muy temeraria, el P. Flórez es mucho más suave (habla de “extraña resolución”) y, aun reconociendo el exceso de celo ascético, acaba, como veremos, concediendo mérito al sacrificio de Morales, no con palabras, sino con imágenes.

Flórez, editor y prologuista del *Viaje Santo* del cronista cordobés, publica un retrato de éste. Se trata de un grabado que muestra la efigie de Morales en busto de medio perfil. El retrato va inserto en un óvalo enmarcado por una orla de laurel y coronado por dos trompetas cruzadas, en clara alusión a la Fama. Hasta aquí no hay nada que se salga de lo habitual en la imagen de un personaje insigne en letras, artes o ciencias; pero lo que ya es menos corriente es lo que se ve en la base del retrato: un par de ramos de azucenas (también cruzadas, en simetría con las mencionadas trompetas de la diosa). Esto es algo que no encontramos sino en ciertas ocasiones, en las iconografías de los santos como san Antonio de Padua o santo Domingo de Guzmán. Teniendo en cuenta que Morales no ha sido nunca un religioso considerado venerable por la Iglesia y que el grabado está fuera de un contexto propiamente

²⁷ Enrique Redel: *Ambrosio de Morales. Estudio biográfico*, Córdoba, Real Academia Española (Imprenta del Diario), 1908, p. 70.

²⁸ Enrique Flórez, *op. cit.*, p. VI. La cursiva es nuestra.



devocional, resulta muy significativo que se quiera resaltar tanto su virginidad. Parece ser que Morales está lejos de ser visto como un capón fanático y chiflado, pues mediante su castración ha conseguido tener una cualidad moral tan digna de ser mencionada como sus méritos académicos.

Por cierto, tanto Flórez como Redel describen el carácter de Morales y ambos coinciden en pintarlo como un ser angelical. Flórez dice: "Sus libros respiran bondad, candor y el buen conjunto de prendas en que se crió"²⁹ y Redel abunda aún más en las virtudes del historiador: blandura y suavidad, benevolencia, modestia, mansedumbre, resignación, honestidad profesional, gratitud, patriotismo... En resumen, "Ambrosio de Morales era un alma henchida de bondad y de candor, de ingenuidad y de grave sencillez."³⁰ Ni para el P. Flórez ni para Redel la condición de eunuco de Morales supone una falta que pueda hacer la más leve sombra a sus relevantes prendas intelectuales y personales.³¹ Aunque Redel reconoce que su biografiado ha realizado un "acto censurable", por otro lado, también lo considera "heroico";³² y acaba una larga sarta de elogios a su biografiado llamándole "flor de pureza y héroe, en cierto modo, de la castidad."³³ Enrique Redel parece debatirse entre la razón, que le obliga a considerar el acto como "un arrebato de locura", y la admiración sublimadora que le causa el propósito que lo inspiraba.

Bien mirado, la autolesión formaba parte de las mortificaciones en las órdenes religiosas. Los catálogos hagiográficos están plagados de ejemplos: san Benito, acosado por el deseo carnal, se revuelca desnudo entre zarzas espinosas; santo Domingo, se azota diariamente con un látigo de tres colas con puntas de hierro, etc., etc. La acción de Morales no fue, en el fondo, más que un grado mayor de penitencia, una solución rápida y definitiva a las tentaciones que sustituiría para siempre a los cilicios y las disciplinas monásticas. Como escribe Redel: "se cortó el órgano de la generación en acto de arrebato y locura, nacido del vivísimo anhelo de conservarse casto y del temor de que no pudiera mantenerse en tan perfecto estado de pureza."³⁴ El problema era que la castración estaba prohibida por la Iglesia (aunque fuese la primera en aprovecharse de las voces de los castrados). Con respecto a esto, Redel no se atreve a afirmar que Morales acabase realmente arrepentido de su acción.³⁵

Es evidente que si existió realmente alguien que fue capaz de jugarse la vida para asemejarse a un ángel purísimo, también hubo personas que, de alguna forma, se hacían cómplices de ello, contribuyendo a mantener vivo el arquetipo del castrado-ángel virginal.

Pero, según Ángel Medina, este arquetipo podía derivarse fácilmente hacia el

²⁹ *Ibidem*, p. III.

³⁰ Enrique Redel, *op. cit.*, p. 87.

³¹ Redel dedica un capítulo entero a los apologistas de Morales. *Ibidem*, pp. 585-420.

³² *Ibidem*, p. 69.

³³ *Ibidem*, p. 429.

³⁴ *Ibidem*, p. 71.

³⁵ *Ibidem*, p. 73.



de la víctima ³⁶, es decir, hacia la categoría de “virgen y mártir”; sin embargo, esto no es del todo cierto, porque, en primer lugar, ambas categorías no tienen necesariamente que ir siempre unidas: hay vírgenes que no son mártires y mártires que no son vírgenes; para comprobarlo no hay más que mirar el santoral. Por otro lado, ya hemos dicho que los castrados no se veían a sí mismos como víctimas y otros tampoco los veían así. Si nos fijamos en cómo denomina Redel a Morales, castrado tan voluntario como cualquier cantante, observamos que en ningún momento lo llama “mártir”, sino “héroe”, y el mismo Morales, usa la palabra “hazaña” (véase nota 34) para calificar la determinación de María Coronel de proteger su castidad amenazada aun a costa de sí misma. La diferencia es muy obvia: el mártir es *pasivo* y el héroe es *activo*; a diferencia del eunuco esclavo, emasculado contra su voluntad, el castrado lo es por decisión propia y –repetimos las palabras de la profesora Boris– es dueño de su destino. Discrepamos, por tanto, de la opinión de Medina, sobre todo por el ejemplo que pone, un poemilla burlesco titulado *A un capón que llevaba una palma en la mano*. Ya que está publicado por el citado autor, sólo copiaremos los versos finales:

“Muy bien la palma te está,
pero si es cosa notoria
que no es palma de vitoria
palma de virgen será.” ³⁷

Por supuesto, la victoria a la que alude el poema es el triunfo en las lides amorosas; pero acerca del símbolo de la palma, nos parece que la explicación no es exactamente la que da Ángel Medina. Es cierto que la palma es símbolo de martirio, pero creemos que en este caso hay una referencia a la popular figura de san Juan Evangelista, quien, en muchas imágenes procesionales, aparece llevando una palma en la mano. Aunque san Juan sufrió martirio, no murió en él. El origen de su representación con la palma es otro bien distinto.

Realmente, como en el caso de otras muchas iconografías piadosas, proviene de los evangelios apócrifos, en concreto del de Juan, obispo de Tesalónica.³⁸ En él se cuenta que la Virgen María, conociendo su cercano tránsito por revelación de un ángel, entregó a Juan una palma que, a su vez, le había dado dicho ángel para que la llevara en su entierro, ya que era el más digno de tal honor por ser puro como ella. El evangelista se niega por modestia y, al final, la palma acaba sobre el féretro de María, a pesar de lo cual, a san Juan se le sigue representando tradicionalmente con la palma en la mano. No cabe duda de que, ciertamente, es “de virgen” porque

³⁶ Ángel Medina, *op. cit.*, p.80. Por cierto, aquí se usa la voz “victimario” como sinónimo de “víctima”, cuando el significado propio es el contrario: “Sirviente de los antiguos sacerdotes gentiles, que encendía el fuego, ataba a las víctimas al ara y las sujetaba en el acto del sacrificio” *Diccionario de la Lengua Española*, RAEL, Madrid, Espasa-Calpe, 2001. (segunda tirada corregida, 2004), T.II, p.2297 a.

³⁷ Ángel Medina, *op. cit.*, p. 80.

³⁸ *Vid. Los evangelios apócrifos*, edición crítica y bilingüe de Aurelio Santos Otero, Madrid, La Editorial Católica, BAC, 1999, pp. 601-639.



proviene de un ángel (virgen), luego pasa a la Virgen María, y de ella a san Juan, que también es virgen. Verdaderamente no se puede pensar en más virginidad para una palma. Eso, creemos, es a lo que alude el poema, que, si se lee bien, en ningún momento habla de martirio.

Por otro lado, si nos fijamos en otro aspecto de las representaciones de san Juan, éste casi siempre aparece como un adolescente o un joven lampiño, a veces con un aspecto bastante andrógino; por consiguiente, la identificación del santo con este anónimo capón del poema sería casi automática. He aquí, pues, el mito y su parodia servidos en el mismo plato.

El propio Medina parece acabar coincidiendo con nosotros cuando admite que los castrados cantores no podían ser vistos como víctimas por ocupar generalmente la cúspide de la pirámide social. Y si un canónigo o un maestro de coro podía sentirse satisfechos de sí mismos, no digamos nada de un Farinelli o un Matteuccio, que ocuparon aquí cargos palatinos y fueron ennoblecidos por sus méritos artísticos y por la simpatía que les tuvieron los reyes.³⁹

Naturalmente, para los acerbos enemigos de los castrados, ninguno de ellos podía ser puro, por más lirios y palmas que les pusieran en el retrato; por el contrario, eran sucia sentina de vicios, entre los cuales descollaba, paradójicamente, la lascivia. En la obrita de Francisco Narváez de Velilla, el *Diálogo intitulado el capón*, sátira feroz contra los castrados, pero también terrible muestra del resentimiento de un converso contra la sociedad de su época, encontramos citas en las que a un castrado se le atribuye tal vicio, junto con cierta tendencia al canibalismo:

“San Basilio, en la epístola *Ad simpliciam*, dice que este linaje tan ignominioso y pernicioso de los capones, con ser un género de hombres que ni bien es masculino ni femenino, que con todo eso, tiene cerca de las mujeres tan loco y desordenado apetito, tan envidioso y de vil precio y de baja estima, tan furioso, feroz, afeminado y celoso, que ningún animal le iguala. Y el mismo Basilio, en el libro *De vera virginitate*, después de haber dicho muchas cosas contra ellos, cuenta de un capón que no pudiendo cumplir su desordenado deseo con una doncella, comenzó a morderla con los dientes de pura rabia.”⁴⁰

Continúa luego: “Y el *Eclesiástico*, en el capítulo 20, dice que los malos jueces son como los capones, que corrompen las vírgenes que les entregaron para que las guardasen”.⁴¹

³⁹ Citamos con frecuencia a Matteo Sassano porque, como Farinelli, estuvo al servicio de la corona española y forma parte de nuestra historia “lírico-palaciega”, aunque sea mucho menos conocido que éste. Para la vida de este soprano, véase el citado artículo de U. Prota-Giurleo y también el de Nicolás A. Solar-Quintés: “Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles”, *Anuario Musical*, XI, Barcelona, 1956, pp. 166, 173 y 191-193. Es curioso que el investigador italiano ignore los detalles de su estancia en España y el español, a su vez, muchos datos de su vida en Italia. Por su parte, P. Barbier le dedica varias páginas, pero la información está tomada del artículo de Prota-Giurleo.

⁴⁰ Francisco Narváez de Velilla, *Diálogo intitulado el Capón*, prólogo y edición de Víctor Infantes y Marcial Rubio, Madrid, Visor, 1993, p.102.

⁴¹ *Ibidem*, p. 102. El *Diálogo* sigue con un cúmulo de citas bíblicas y de Padres de la Iglesia. Sin



De todos modos, esto podría concernir a los eunucos guardadamas, mutilados a la fuerza y por ello frustrados y rencorosos, pero no a los castrados músicos, y tampoco en el siglo XVII ningún padre español iba a mandar a su hija doncella a bañarse a la casa de un racionero contralto de la Catedral Primada o de un tiple de la Real Capilla. Sin embargo, para Narváez de Velilla o Robredo, a los que hallamos entre los más agresivos detractores de los castrados, la diferencia que establece Espinel no vale, y tanto dan churras como merinas. Robredo, al contestar a Cascales, no le va a la zaga al anterior:

“Y desde luego los constituyo (por imitar a v. en la conclusión de su Epístola) por demonios de aqueste siglo, por patronos y abogados de la lascivia y deshonestidad, ejemplos de la incontinencia, archivos de la malicia, centros de fragilidad humana y finalmente comendadores de espera para el infierno.”⁴²

Lo que sorprende un poco de estos furibundos ataques es que ni Narváez ni Robredo dejen el más mínimo resquicio a la excepción, ni en éste ni en otros puntos del argumento, como si la batalla de los castrados fuese —de hecho lo es para el primero— un pretexto para mostrar un resentimiento de otra índole, al estilo de lo que ocurre entre los forofos de los equipos de fútbol, que evidencian una agresividad que trasciende con mucho la mera rivalidad deportiva. Naturalmente, en todo hay grados, también en la inquina y el odio. Patrick Barbier habla de la escritora francesa Sara Goudar, que fustigó a los castrados, pero que, no obstante, supo percibir los valores humanos de varios de ellos y eximirlos de sus iras.⁴³ Es cierto que Cascales no es tampoco objetivo con su idealización de los castrados, pero, si su defensa incondicional puede pecar de ingenua, al menos no hiere a nadie, al contrario que la injuria indiscriminada de Robredo y otros semejantes.

Con todo, a pesar de los panfletos, parece ser que “el inconsciente colectivo” seguía favorable a los castrados. Así dice Patrick Barbier:

“Todo contribuía a que los castrati fueran asimilados a los ángeles en la imaginería popular. ¿Acaso los conservatorios napolitanos no vestían de ángeles a los pequeños eunucos para velar los despojos mortales de los niños? Lo mismo ocurría con el ideal estético de la época. Objeto de contemplación y hasta de veneración, se los vinculaba con la figura tradicional del ángel músico y encarnaban a la vez (por su música, mucho más que por sus actos) la pureza y la virginidad.”⁴⁴

Es cierto que los castrados italianos se movían en ambientes de moral bastante relajada y eran muy buscados por las damas, así que no andarían sobrados de esta virtud. Esto dicho, parece que ha llegado el momento de hablar del “sexo de los ángeles” o mejor, del “sexo entre los ángeles”, pero no vamos a complacer a los

embargo, los editores de la obra advierten que muchas de ellas están convenientemente manipuladas para que se ajusten a la argumentación. Al confrontarlos con los textos originales, que aportan los editores, puede verse que Narváez de Velilla juega a veces bastante sucio. Véanse la página 103 y las notas 238 y 239.

⁴²Bernardo Robredo, *op. cit.*, *apud.* Angel Medina, *op. cit.*, p.143.

⁴³P. Barbier, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁴*Ibidem*, p. 27.



aficionados a la gacetilla rosa, entre otras cosas porque ya hay bastante escrito sobre el asunto y a las páginas correspondientes remitimos al lector.⁴⁵ Por lo que toca a nosotros, sólo diremos lo que nos dicta la razón: tan absurdo es pintarlos suspirando a la luz de la luna por amadas imposibles, como imaginarlos arrancándoles la ropa a las mujeres. Por otro lado, no parece sensato tener en consideración sólo los aspectos fisiológicos, pues, como en el caso del resto de las personas, habría condicionamientos psicológicos, religiosos, familiares, etc., que influirían en su conducta sexual inhibiéndola o espoleándola. Ni tampoco los cantantes castrados estaban hechos con plantilla. No podemos esperar que en este terreno actuase igual el tímido y escrupuloso Gizziello que el fatuo y caprichoso Caffarello, de la misma forma que no se comportaron igual Felipe V y Luis XV, por mencionar dos *teste coronate*, como diría Farinelli.

Además, tampoco entre ellos todo el campo era orégano. Encontramos que uno de los más grandes, el varias veces mencionado Matteo Sassano, Matteuccio, tiene acreditada su virginidad en su partida de defunción.⁴⁶ Aunque a Patrick Barbier le parezca “una nota algo humorística” y un detalle “bastante sorprendente”, a nosotros no nos parece en absoluto humorístico y sorprendente tan sólo en parte. No debemos leer el texto con una mirada actual, pues hoy sería impensable que un detalle tan íntimo apareciera en un documento oficial.

En cuanto a lo primero, a diferencia del poemilla del capón y la palma, en el que la virginidad se identifica con la impotencia, el contexto en que aparece esta palabra es lo suficientemente serio como para descartar la posibilidad de una chanza. Matteo Sassano era un personaje notable en Nápoles, había sido enterrado con exequias solemnes y era hombre muy devoto. En estas circunstancias, el redactor del documento –probablemente el párroco de san Giovanni Maggiore– tendría que haber sido un canalla redomado para hacer burla del difunto. Por el contrario, creemos que tiene un carácter tanto laudatorio como identificativo. El que la virginidad del ilustre cantante fuese verdadera es algo que no podemos aquilatar, pero *scriptum est* (además, como se canta en *La corte de Faraón* acerca de la misma cualidad: “cuando en Tebas lo dicen, es que en Tebas lo deben saber”) y, en el fondo, tampoco importa. Lo que sí importa es que, como en el caso de Morales, aparece como una característica que no puede obviarse. No aparecen palabras referentes a su profesión como “músico soprano”, “virtuoso”, etc., ni tampoco su título de marqués. Por tanto, tiene semejanza, como se apuntó antes, con lo que aparece en las relaciones de los santos, mejor dicho, de las santas, pues esta condición no se señala como categoría en los hombres. Para los bienaventurados varones se reservan otros títulos como “abad”, “confesor”, etc.

⁴⁵ Vid. P. Barbier, *op. cit.*, pp. 145-155 y Ángel Medina, *op. cit.*, pp. 95-112.

⁴⁶ Reproducimos la partida de defunción:

“A dí 15 Ottobre 1737- Matteo Sassano, di anni 80, habitante al Rosariello di Palazzo, vergine, sepolto al Carminiello di Palazzo.”

“(Napoli, Parrochia di S. Giovanni Maggiore, Liber Mortuorum, c. 431).” *Apud*. U. Prota-Giurleo, *art. cit.*, p. 118.



¿Supone esto otra identificación del castrado con lo femenino, y esta vez no para mal? Volvemos a hacer notar al lector que, dejando a un lado a algún santito infantil, tan sólo san Juan Evangelista parece tener esta cualidad casi por antonomasia, después de la Virgen María, con la que aparece muy vinculado siempre. Recordamos también que san Juan Evangelista es un santo *iconográficamente* androgino. Volveremos sobre ello.

Un último cantor que podría encajar en este punto del argumento de Cascales es un personaje que encontramos en *Biografías y Documentos* de Asenjo Barbieri. Se trata del jerónimo fray Luis de san Gabriel (1516-1586). Para hacer honor a la verdad hay que decir antes de nada que Barbieri no indica que sea un castrado y aparece sólo como “cantor”, pero eso por sí mismo no quiere decir mucho en esta obra.⁴⁷ Tenemos sospechas de que este religioso era un castrado o, por lo menos, un eunuco natural, al estilo de los que Jesucristo dijo que “que salen así del vientre de sus madres” (Mateo 19,12). Aunque esto sea sólo una hipótesis y debamos formularla con las debidas precauciones, lo cierto es que hay ciertos datos de la biografía de este monje que pueden apoyarla, sobre todo lo que se dice sobre que la voz que tenía de niño no le cambió. Fray Luis entró en el monasterio de San Jerónimo de Córdoba a los siete u ocho años:

“Pusiéronle en la hospedería para que ayudase a servir en lo que pudiese, y se enseñase a leer y a cantar, y todo lo tomaba y aprovechaba en ello como si tuviera más años y discreción. Cuando le vieron los frailes con más cuerpo y que sabía cantar, llevábanle al coro a las misas y víspera que les ayudase, y lo hacían tanto por esto como por oírle y gustar de su voz, que la tenía tan clara, graciosa y apacible que no parecía sino de ángel, y *aquella misma se le conservó y tuvo sin hacer mudanza alguna hasta que murió.* (...) *Llegada la edad y tiempo de poderle dar el hábito de la religión, que es el de la adolescencia, recibió el hábito en el cual vivió santa y concertadamente sin querella (...) hasta los 70 años de su edad inmaculada.*”⁴⁸

Hemos subrayado lo que más nos interesa, es decir, qué un muchacho que aún no ha llegado a la adolescencia canta con una voz (no se indica si era soprano o contralto) que no cambia en su edad de adulto. Es muy raro que a un joven no le cambie la voz después de la pubertad si no es por una deficiencia hormonal. Su aspecto era también seráfico: “en el rostro, semblante, nombre y compostura parecía ángel”. También se añade que era virgen y que cantó hasta edad avanzada, prácticamente hasta unas horas antes de morir. Curiosamente, la virginidad y la longevidad de la voz son características que aparecen también en Sassano.

⁴⁷ F. Asenjo Barbieri, *op. cit.* (Vid. nota 4 de este trabajo). De los cuarenta y cuatro tiples que se señalan en esta obra (no contamos los contraltos, por ser más fácil que pudieran ser contratenores), tan sólo ocho son identificados como castrados, lo que, evidentemente, es un número muy pequeño, teniendo en cuenta que se prefería las voces de los evirados a las de los falsetistas. Además, cantantes que sabemos por otras fuentes que eran castrados, como Luis Onguero y Farinelli, aparecen sólo como “cantor”. En el caso del segundo, podría suponerse que sobraba, por ser muy conocido, pero no así en el primero. Es decir, que seguramente habrá varios castrados, tiples y contraltos, confundidos con falsetistas en la lista de Barbieri. Es lógico, por otro lado, que sólo clasificara como castrados a aquellos de los que tenía noticia cierta.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 428 b.



En cuanto a que no se haya señalado su condición de evirado o eunuco natural, como sí ha ocurrido en otros casos (véase nota 4), es posible que los cronistas jerónimos aplicasen la *restrictio mentis* temiendo acaso que tal estado pudiera empañar su fama. Dado que, como sabemos sobradamente, había quienes querían muy mal a los castrados, tan santo varón habría quedado rebajado ante ellos. No obstante, sin tener más documentación sobre este enigmático fraile, no podemos pasar de aquí. Recalquemos que no afirmamos, sólo suponemos, que pudiera ser un castrado, ya que la conservación de la voz en los registros de las voces blancas era el principal objetivo perseguido con la castración y este religioso conservó su voz.

Por último, insistiremos en que estos casos se han sacado a relucir no para reforzar los ejemplos de Cascales o cubrir sus ausencias, sino para que se pueda comprobar que el mito del castrado como ángel virginal, no sólo se forma a base de imágenes colectivas ideales, etéreas y “virtuales”, sino que también el mito mismo contribuye a crear experiencias en el mundo real que, al cabo, sirven para alimentarlo, a su vez, en un proceso cíclico.

b. Aspecto físico.

Al hablar de semejanza física, estamos, desde luego, cayendo en una paradoja porque en los ángeles no puede haber propiamente nada de naturaleza física. En la teología tomística, son considerados espíritus puros, creados individualmente y, por tanto, sin que puedan formar parte de especie alguna. Ya dijimos que están situados en un grado superior al hombre, en la escala que va desde el acto puro, que es Dios, a la pura potencia, que es la materia amorfa. Su oficio es el pregonero de la gloria del Altísimo y ocasionalmente de mensajeros, de enlace entre Dios y los hombres. Cuando ejercían este menester, habían de materializarse forzosamente ante los humanos y esta supuesta materialización se traducía enseguida en una iconografía literaria y artística, que se fundía con la idea que las personas educadas en la tradición cristiana tenían de lo que realmente debería ser la visión de un ángel. Sobre todo a partir de la Edad Media, cuando se inició la devoción a los ángeles y éstos se popularizaron en el arte, los artistas se basaban en el Antiguo y Nuevo Testamento, el libro del Apocalipsis, los apócrifos, leyendas piadosas y la *Jerarquía Celestial* del Pseudo Dionisio Areopagita.

Con respecto a esto, la historiadora del arte Nancy Grubb nos dice: “Las convenciones para representar ángeles se desarrollaron con lentitud y, una vez fijadas, cambiaron también despacio. Se codificaron ciertos elementos que facilitaron la identificación de los ángeles en cualquier escena dada.”⁴⁹

Aunque, naturalmente, la representación de los ángeles está sometida a la misma evolución estilística que cualquier otro motivo de acuerdo con las características de cada periodo histórico, bastante tempranamente podemos encontrar fijados

⁴⁹ Nancy Grubb: *Ángeles*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 13.



ya unos rasgos visuales básicos que parecen mantenerse en todas las épocas: el rostro andrógino y las alas.⁵⁰

Hay que tener todo esto en cuenta para entender el razonamiento de Cascales, que muestra hasta que punto está ya anclada en la piedad popular una determinada imagen simbólica que es identificada automáticamente por los fieles.

“¿Queréis saber cuán perfecto animal es el hombre capón? Oíd. Todas las veces que se le ofrece a los ángeles del cielo traer alguna embajada de parte de Dios, o hacer algún ministerio acá en la tierra, han tomado y toman, no forma de mujer, no forma de varón barbado, no, sino de hombre capón. ¡Oh discretos ministros del cielo, qué bien escogéis! ¿Qué fuera un ángel en traje de mujer, persona indigna de su alteza y superioridad? ¿qué pareciera con barbas y bigotes? ¡Oh prudencia de pintores insignes! No fue esta invención vuestra, no; pensamiento fue más alto: sin duda que os inspiró Dios, y que os dio a conocer el medio que hay entre la mujer y el hombre, que es el capón de que tratamos.”⁵¹

Lo cierto es que el rostro lampiño, entre infantil y femenino, es una de la características del ennuquismo precoz, propio de los cantantes castrados, que sufrían la eviración necesariamente a edad temprana. A ese rostro andrógino muchas veces se unía un cuerpo deforme, pues la carencia hormonal producía gigantismo disarmónico y obesidad; por contra, había también castrados esbeltos y muy bien parecidos que podían verdaderamente haber servido de modelo.⁵²

Robredo, al refutar el argumento sobre la perfección de los castrados, expone sus achaques físicos y describe su rostro, que está muy próximo al retrato de Dorian Gray:

“La nariz se les agudiza, los ojos se les ponen cóncavos, las sienas se les sumen, enfríanse y comprimen las orejas y perviértense sus fibras, pierden la latitud sus venas y tienen los pómulos lánguidos y pequeños, y finalmente toda la facie (que pinta el padre de la medicina Hipócrates y por eso llamada hipocrática) parece que se ha transformado en ellos.”⁵³

Tampoco le gusta nada a Robredo el ataque de Cascales a las barbas y bigotes, pues aparte de las beneficios para la salud que él, como médico, dice que tienen porque absorbe los malos humores del cuerpo, la barba embellece al varón y, además, es un signo de autoridad y respeto. Naturalmente que lo primero es totalmente falso, aunque se basaría en las teorías de la medicina de su tiempo; pero lo segundo era cierto porque estaba de moda en los siglos XVI y XVII; por otro lado,

⁵⁰ Sobre todo a partir del Renacimiento, es evidente la contaminación con las representaciones clásicas de amorcillos y *putti* en el caso de los populares ángeles niños, de forma que, para saber si se trata de una figura profana o religiosa, hay que ver, más que las características de la propia figura, el contexto en que aparece. Por ejemplo, hay ángeles niños con sexo, como los amorcillos clásicos, en el cuadro de Benvenuto di Giovanni Guasta *Historias de la Virgen*. (Vid. N. Grubb, *op. cit.*, p.160).

⁵¹ Francisco Cascales: *En defensa...*, ed. cit., p.84.

⁵² P. Barbier, *op. cit.*, p. 24

⁵³B. Robredo, *op. cit.*, apud. A. Medina, *op. cit.*, p.139.



es verdad que existía la creencia popular de que los hombres lampiños eran “desvergonzados”, porque se asociaba a la inconsciencia e indisciplina juvenil; y en el teatro existía una categoría llamada “barba”, que representaba la autoridad y la moralidad, y que en las obras del Siglo de Oro correspondía a los padres o tutores de las damas y galanes.

Sin embargo, el argumento de Robredo, válido en su época, hubiera tenido muy poca fuerza unos sesenta o setenta años después, ya que la barba como adorno masculino va decayendo al final del XVII y desaparece en el XVIII entre los caballeros, que van perfectamente rasurados. Si hubiese escrito este discurso en el siglo XVIII, la época dorada de los castrados, Robredo habría tenido que omitir tal argumento. Hubiera sido poco efectivo aducir que la barba era signo de dignidad cuando el mismo rey la había desterrado de su imagen.

Pero incluso admitiendo que los ángeles puedan representarse como lampiños, lo que no está dispuesto a admitir Robredo es que tengan figura de capones:

“Porque, pregunto yo: ¿porque vengan estos nuncios angélicos en forma de un mancebo gallardo, bizarro y hermoso y sin barbas, síguese de ahí que venga en figura de capón? No por cierto, que en ese traje vienen vestidos de tanta hermosura y en figura de mancebos hermosos porque esa es la edad de varón más tierna, más bizarra y más hermosa y de mayor lustre en la cual no se ha llegado al citado de la barba que representan, y esta es la causa de que los pinten desbarbados pero no capones.”⁵⁴

Si Cascales hubiese contestado a la invectiva también, a su vez, podría haber preguntado: “¿y por qué no?” Lo que pretenden los artistas con la androginia es marcar la carencia de sexo del ángel, su superación de las diferencias humanas entre mujer y varón.⁵⁵ Así pues, tanto daba que el modelo fuese un bello efebo adolescente, en el que aún no han aparecido las características sexuales secundarias, como un castrado en el que no iban a aparecer nunca. La androginia, a diferencia del hermafroditismo, no es una cuestión de genitalidad, sino de apariencia.

Los artistas, con el paso del tiempo, habían conseguido, con pequeñas diferencias de grado, coger el punto de hibridismo sexual en las figuras de los ángeles. Sus rostros podían estar a veces muy cercanos a lo femenino, pero el cuerpo los diferenciaba convenientemente de las mujeres. Tampoco podía el artista virilizar mucho sus rasgos, pues entonces se corría el riesgo de que la gente no los reconociese como ángeles.

En este sentido, sorprende mucho lo que dice Robredo sobre ángeles barbados:

⁵⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁵⁵ La creencia de que la androginia es el estado perfecto que tomaremos en el paraíso, aparece en algún evangelio apócrifo de origen gnóstico como el llamado *Evangelio de los Egipcios*, en el que Jesús contesta una pregunta de Salomé sobre cuando se cumplirán todas las cosas que había prometido: “Cuando holléis la vestidura del rubor y cuando los dos vengan a ser una sola cosa, y el varón juntamente con la hembra, no sean ni varón ni hembra”. (*Los evangelios apócrifos*, ed. cit., p. 56). Al menos aquí la mujer no tiene que volverse varón. Se retoma el mito platónico del ser imperfecto dividido que vuelve a su prístina unión.



“Los ángeles, señor mío, no siempre vienen, o hacen sus apariciones en figuras de hombres sin barbas, ni siempre los pintores los pintan sin ellas porque se han hecho infinito número de apariciones con forma de barbas y representando barba, como consta el P. Luis Alcázar, de la Compañía de Jesús, sobre el Apocalipsis.”⁵⁶

Sobre esto hay que decir que, personalmente, no conocemos ninguna representación plástica de ángel con barba (sí la de una santa barbuda, santa Wilgefortis); si la hubo, cosa bastante dudosa, no cuajó en absoluto en la iconografía cristiana. Sí que existió, naturalmente, la representación alegórica del Tiempo como viejo barbado con alas, reloj de arena y guadaña; pero eso nada tiene que ver con la figura de un ángel. Tal imagen sería rechazada por la iconográfica popular y aún hoy, cuando se han perdido gran parte de los signos tradicionales del arte cristiano, un ángel barbudo nos resultaría extraño e incluso repelente. Creemos que a cualquier murciano se le pondría el vello de punta al pensar en el Ángel de Salzillo con perilla y bigote. En este punto, no creemos que Robredo pudiera hacer mella alguna en el argumento de Cascales, pues aquél contaba sólo con un erudito texto exegético y unas supuestas y desconocidas imágenes, frente a miles de representaciones pictóricas y escultóricas que apoyaban las ideas del escritor murciano.

Justo García Soriano, sugiere que esas ideas sobre el aspecto de los castrados pudieron inspirar a Salzillo para la creación del famoso y bellissimo ángel de *La oración en el huerto*, al que nos hemos referido antes, más conocido como el “Ángel de Salzillo”.⁵⁷ Nosotros nos atrevemos a ir un poco más lejos y apuntamos que tal vez pudiera haberse inspirado, no tanto en las ideas, sino en algún castrado real. En verdad, no estamos en condiciones de poder probarlo, pero la hipótesis no es disparatada. Salzillo vivió en el siglo XVIII y fue coetáneo de Farinelli, buen candidato a modelo angélico, ya que a través de los retratos de Jacopo Amiconi y Conrado Giaquinto se conoce que poseía un rostro muy bello y con una expresión serena y bondadosa.⁵⁸ Sin embargo, Salzillo no necesitó conocer a Farinelli ni a los castrados italianos que éste trajo al Buen Retiro, pues entonces abundaban por todas partes como setas en otoño.⁵⁹

⁵⁶ B. Robredo, *op. cit.*, *apud*. A. Medina, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁷ *Vid. En defensa...* ed. cit., p.84, nota 5.

⁵⁸ Bien distinto, por cierto, de esa cara crispada y repintada que desde la pantalla fulmima al espectador con miradas de basilisco o “sguardi torbidetti”, como dice Vitali.

Para los retratos de Farinelli véase Antonio Bonet Correa: “Vida artística y retrato auténtico de Carlos Broschi ‘Farinelli’ en *Fiestas Reales*, ed. cit., pp. XII-XIV. También para un retrato suyo en grupo, véase Carlo Vitali: “Tre note su Farinelli” en *La solitudine amica*, ed. cit., pp.65-68.

⁵⁹ No hace falta consultar archivos de colegiatas ni catedrales. Muestra de ello es un pasaje del P. Isla, en el que narra cómo es el coro que cantará en la misa en que va a debutar como predicador el inefable fray Gerundio:

“(…) los cuatro sacristanes en punto de tono gregoriano eran los que hacían raya por toda aquella tierra, sirviendo de bajo el carretero del lugar que tenía una voz asochantrada, y de tiple un muchacho de doce años, a quien ex profeso habían capado para acomodarle en la música de [la iglesia de]Santiago de Valladolid.”(José F. Isla: *Fray Gerundio de Campazas*, ed. de R. P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, Col. “Clásicos Castellanos”, Vol.III, p. 63)

Si en un lugarejo semejante a Campazas se podía disponer de un castrado, aunque fuera bisoño, con mucha más razón en Murcia podría haber tenido Salzillo un buen muestrario y tal vez hubiera allí alguno que le acomodase.



Pero fuera o no un sujeto real el que sirviese de modelo a Salzillo para su doncel alado, o fuera todo fruto de la inspiración del genial imaginero, lo cierto es que, como hemos visto ya en el caso de la asexualidad, la asociación ángel-castrado estaba ya muy consolidada en la tradición desde el punto de vista iconográfico e incluso hubo algún caso de relación directa con un castrado.

Tenemos, por ejemplo, el caso del lema *Hominem non habet*, que forma parte de un grabado que representa a un ángel tocando el violín. Aparece en la portada de un colección de sonatas para violín solo compuestas expresamente para Farinelli por José Herrando, músico de la corte de Fernando VI. Antonio Martín Moreno dice que el lema hace alusión a la condición de castrado del cantante, pues este historiador lo traduce como “no tiene hombre”; pero no creemos que esta sea la traducción correcta, porque la palabra latina adecuada para referirse al varón es *vir* no *homo*. En el lema, el ángel puede ser el sujeto de la oración, y podría traducirse como “no es” o “no se le tiene por mortal”. El ángel es un ser inmortal y esta cualidad también se extendería a Farinelli, a quien se dedica la obra.⁶⁰ Esto entraría dentro del tópico del ángel músico señalado antes por Barbier, pero también puede haber otras connotaciones.

No tanto por su carencia de cuerpo corruptible, sino por ser visualmente andrógino, el ángel conectaría con el tema de la asexualidad como forma de mantener la juventud permanentemente, es decir, la inmortalidad. Estrella de Diego habla de la idea tradicional de lo femenino procreador, conectada con lo placentero y pecaminoso, por tanto, perecedero y mortal.⁶¹ El decantarse sexualmente y procrear, implica entrar en una cadena vital que conduce a la muerte. El andrógino asexual, el eunuco y la mujer virgen se mantendrían fuera de esta rueda. Tal idea que parece propia de fechas y movimientos artísticos más modernos, como el simbolismo y surrealismo, estaba ya en épocas anteriores, por ejemplo en ciertas variantes del mito de Narciso.

Con respecto a esto, si nos adentramos un poco en los recovecos del laberinto de los mitos, veremos que la historia de Narciso se convierte en un reflejo de la idea antes expresada. Narciso no huye del contacto sexual por orgullo o indiferencia, sino ante el temor de que el trato carnal le corrompa, deteriorando su belleza. Así lo ve Lope de Vega en *El Laurel de Apolo*:

“Hermoso adolescente, ilustre joven
para que no le roben
las damas la hermosura,
que no hay tratada flor de color pura;”⁶²

⁶⁰ Antonio Martín Moreno: *Historia de la música española. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p.260.

⁶¹ Estrella de Diego: *El andrógino sexuado. Eternos ideales. Nuevas estrategias del género*. Madrid, Visor, 1992, p. 60. Véase también el comentario de esta autora sobre el cuadro del simbolista Fernand Khnopff *Caricias* (*Ibidem*, p. 69).

⁶² Lope de Vega: *Laurel de Apolo*, Madrid, Juan González, 1630, p.41.



Por su parte, Calderón, en *Eco* y *Narciso*, muestra también un personaje distinto al de Ovidio: Narciso es un muchacho bastante inocente, dominado por Liriope, una madre tiránica y superprotectora, una auténtica madre “castradora”, que le impide conocer el mundo y conocerse a sí mismo, para evitar un terrible vaticinio, al estilo también de Segismundo en *La vida es sueño*. Narciso es un joven sin apenas experiencias vitales y cuando ve su reflejo en la fuente, cree estar viendo a una ninfa, de la que se enamora perdidamente. El hecho de que pueda confundir su propio rostro con el de una mujer indica la belleza andrógina del personaje.⁶³

Aunque Narciso muere en todas las versiones, a diferencia de Ovidio, Calderón no establece su muerte como castigo por no seguir los instintos eróticos. Y al final, también en todos los relatos, con el renacer periódico de la flor, consigue una hermosa forma de inmortalidad.⁶⁴

La mitología cristiana tiene su andrógino virginal desde el punto de vista iconográfico, como ya hemos apuntado antes: san Juan Evangelista, que, aunque parece ser que murió muy anciano, prácticamente siempre es representado como joven. Otro santo también andrógino o efébrico es san Sebastián, pero hoy se relaciona popularmente con la homosexualidad

Por tanto, la imagen del andrógino (sea ángel, eunuco o adolescente) y de la virgen se asocia a la inmortalidad, a la eterna juventud; En este sentido se explica la respuesta que Miguel Ángel dio quien le preguntó el porqué de la inverosímil juventud de la Virgen en *La Pietà*: la juventud es la mejor representación de la pureza.⁶⁵ Los ángeles llevan en sí todas las cualidades antes señaladas: pureza, belleza, inmortalidad representadas plásticamente por la juventud y la androginia. De esta forma, la inmortalidad de Farinelli no sólo se debería a su arte como músico, sino a su identificación visual con el ángel andrógino.

Pero volviendo a la similitud física, quizá también la evolución del arte en los siglos XVII y XVIII contribuyó a reforzar esta asociación del ángel con el castrado músico, pues si éste era un ser de carne y hueso, cada vez más presente en la sociedad de la época, los espíritus celestiales fueron también humanizándose progresivamente. Las representaciones visuales de los ángeles fueron adquiriendo una mayor sensualidad con la llegada del Barroco. Así dice Nancy Grubb: “En el Barroco los ángeles pasaron a ser no sólo reconociblemente humanos, sino hasta

El verbo “tratar” tiene aquí el doble significado de “tener trato carnal” y también el de “manejar”, “manosear”, por tanto “ajar”.

⁶³ Segismundo a su vez, también se ve impresionado por el rostro de Rosaura, vestida de hombre. Y en el teatro muchas veces las mujeres disfrazadas de varón eran tomadas por eunucos y enamoraban tanto a hombres como a mujeres. Hay muchas obras, como *Lo que quería ver el Marqués de Villena* de Rojas Zorrilla. Por falta de espacio no podemos ocuparnos aquí de este interesante tema.

⁶⁴ En *El retrato de Dorian Gray*, Oscar Wilde parece romper, mediante el recurso del pacto diabólico, la unión belleza- pureza- inmortalidad; pero el final moralizante que da Wilde a su novela restaura el orden y demuestra que esta especie de trío es difícil de separar.

⁶⁵ No opina así Narváez de Velilla, quien dice: “ya las doncellas por la retención de la simiente se envejecen y malean” (*op. cit.*, p.102). La obra tiene también sus puntos de antifemismo: las mujeres y los castrados vamos muchas veces en el mismo saco.



sensuales con alas y cuerpos pintados o esculpidos con detalles delicadamente explícitos.”⁶⁶

En el XVIII la tendencia al realismo continuó y un ejemplo es la evidente “carnalidad” del Ángel salzillesco. Durante la Edad Media los ángeles eran figuras planas, cubiertos con sencillas túnicas hasta los pies o con armadura, como san Miguel; en el Renacimiento los encontramos frecuentemente vestidos con delicadas y elegantes vestiduras de complicados pliegues o con corazas que recuerdan a la de los soldados romanos; pero en el Barroco son abundantes las representaciones de ángeles que muestran descubiertas partes de su cuerpo como piernas, tórax y brazos, con vestiduras translúcidas y pegadas a un cuerpo de bella anatomía. Es decir, queda cada vez más lejos la idea de que el ángel es un ser incorpóreo, puro espíritu. Ejemplo de lo que decimos es el ángel de *Elías recibiendo pan y agua de un ángel*, de Rubens o el de *El éxtasis de santa Teresa* de Bernini. Estos dos ángeles muestran desnuda la misma parte del cuerpo: el brazo derecho y la mitad correspondiente del pecho (la opuesta al corazón, donde estaba el alma irascible o emotiva); pero máyor parte descubre el Ángel de Salzillo, exactamente lo mismo que el ángel de *Habacuc y el ángel*, de Bernini.

La conjunción de un rostro andrógino o afeminado y un cuerpo masculino existente en este tipo de ángeles ⁶⁷ era semejante a lo que mostraban en su físico los castrados más bellos. Además, la mezcla de sensualidad y espiritualidad de estas figuras religiosas podía generar enamoramientos místicos en más de una devota, como narra Gabriel Miró en *El obispo leproso*. En esta novela encontramos a uno de sus personajes, María Fulgencia, dispuesta a vender todo su patrimonio para comprar la imagen del Ángel de Salzillo y a hacerse monja para venerarlo. Paralelo a estos delirios místicos, nos parece que va el famoso eslógan “One Good, one Farinelli” que popularizó una dama inglesa en pleno arrebato.

Por otro lado, tenemos las iconografías de los ángeles cuzqueños, interesante muestra del arte colonial americano, completamente ajena a las escuelas pictóricas europeas, que gozaron de cierta popularidad en la España de los siglos XVII y XVIII. De ella se han conservado algunos ejemplos, entre los que destacan una serie de doce ángeles en la iglesia de san Bartolomé de Tartaredo (Guadalajara), recientemente restaurados. Los ángeles cuzqueños, en especial los llamados “arcabuceros”, llevan una indumentaria propia de un cortesano de la época de Luis XIV, o principios del reinado de Felipe V: melena ondulada, grandes sombreros con plumas, corbatín de encaje, broches y anillos, lujosa casaca, calzones, medias de color con ligas y cintas, zapatos con lazos o hebillas, es decir todo cuanto podría lucir un petimetre del momento. Otras series de ángeles lucen una vestimenta parecida al traje “a la heroica” de los cantantes de ópera (sobre todo las representaciones de san Miguel).

⁶⁶ Nancy Grubb, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁷ El Ángel de Salzillo supone una vuelta de tuerca más a la ambigüedad sexual. Dado que tiene la melena echada completamente hacia un lado, si se mira al Ángel desde el ángulo en que el cabello enmarca el rostro, sus rasgos parecen más femeninos que si se le mira desde el lado en el que muestra el rostro al descubierto. El lector puede comprobarlo.



El hecho de que siempre aparezcan solos, sin acompañar a Cristo, la Virgen o a los santos y la ausencia o escasez de símbolos y escenografía religiosa tradicional, dan a estos ángeles un aire extraordinariamente profano, hasta el punto de que sólo las alas y el rostro los identifican como tales. Pero las ropas y la postura, un tanto amanerada, los acercan mucho al retrato cortesano; en otros casos, como los de Guadalajara, la extravagancia de ciertos trajes hace pensar en el figurín de teatro. Por consiguiente, estos seres andróginos y alados también pueden facilitar la identificación de los ángeles con los castrados, que aparecen en las cortes del Barroco, ya vestidos con las elegantes galas del caballero rico, ya con la indumentaria profesional propia de la ópera y otros festejos líricos.

De todas formas, si no era por la vía de la religiosidad popular, la mitificación iconográfica del castrado podía producirse fácilmente por la vía profana. El caso más claro lo tenemos de nuevo en Farinelli.

Si observamos el cuadro de Jacopo Amiconi titulado *El triunfo de Farinelli*, también conocido por *Farinelli coronado por Euterpe y pregonado por la Fama*, encontraremos el caso más extremo de mitificación de un artista que conocemos, por lo menos en el periodo histórico del que nos ocupamos. La imagen ha sido bastante difundida en la versión en forma de grabado en blanco y negro que realizó Wagner, socio de Amiconi. Sin embargo, hay que contemplar una reproducción del óleo original para darse cabal cuenta de lo que queremos decir.⁶⁸ El lienzo, dentro del más puro estilo rococó, representa al cantante con aspecto muy juvenil, rostro sonrosado y plácido, sentado en una especie de asiento pétreo, sosteniendo con una mano una guirnalda de rosas. La imaginería mitológica es bastante tópica: la Fama, la musa Euterpe que le corona, *putti* alados entre flores y partituras, un busto de Orfeo o Anfión, etc.⁶⁹ Lo interesante es la propia figura del soprano, vestido con una casaca de un blanco brillante y calzón rosa. Si partimos de la idea de que en un cuadro alegórico, como es el caso de éste, todos los elementos visuales están dotados de un significado, no parece nada casual que Amiconi haya escogido el blanco y el rosa para el color del vestido de Farinelli. Las connotaciones que poseen estos colores, sobre todo el blanco, nos conducen rápidamente a identificar al cantante con el espíritu celeste y virginal del que habla Cascales, o por lo menos con un ser luminoso, divino. No es necesario que Amiconi le pinte alas porque Farinelli ya está convertido en criatura sobrenatural, más partícipe del mundo de los dioses que de los humanos (no es un medio hombre, sino un dios entero); es ese ser único

⁶⁸Este cuadro lo dio por perdido Antonio Bonet Correa, pero afortunadamente no lo está y se conserva en el Muzeu National de Arta al Romanei de Bucarest. (Vid. *El Real Sitio de la Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del rey*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2000, p.221). El grabado, del cual la Biblioteca Nacional de Madrid conserva un ejemplar, ha sido muy reproducido y expuesto varias veces, recientemente en la misma Biblioteca Nacional ("La Real Biblioteca Pública, 1711-1760", 2 de junio-19 septiembre, 2004).

⁶⁹ También en la literatura popular hay mitificaciones de este tipo, pues no todos los versos anónimos eran insultantes. Existe un gracioso poemita bilingüe (italiano dialectal y español) en el que personas de diversos países alaban la dulzura de la voz de Matteo Sassano y el español le compara con Orfeo y Anfión. (Vid. R. Blanchard y R. Cande: *Dieux et Divas de l'Opera*, Paris, Plon, 1986, T.I, pp.89-90.)



al que se refiere la exaltada expectadora, entregada a su adoración, como la María Fulgencia de Miró a la del Ángel de Salzillo. Aunque sea posterior a su época, no podría haber mejor ilustración para la *Defensa* de Cascales.

c. *Voz y oficio de cantar a Dios.*

“Fuera de todo esto, el oficio que tienen en este mundo es oficio de ángeles, es cantar con la dulzura de los cándidos cisnes, con los pasajes de los dulces ruiseñores, con la armonía del celeste movimiento. ¡Oh tres veces felices y bien afortunados, a quienes naturaleza os dotó de una voz suave, regalada, sutil, graciosa, música que nos arroba los sentidos y hurta las almas!”⁷⁰

No podemos dejar de señalar que este es el único argumento que se refiere de modo explícito a la música, aunque el título de la carta se dedique a los “capones cantores”, y no es tampoco de los más largos. Seguramente, Cascales pensaría que no era necesario extenderse mucho en lo evidente, porque la verdadera razón de ser de los castrados era el canto. El poder que ejercían sobre las gentes, fueran nobles o plebeyas, se basaba en la hermosura de su voz y en sus habilidades técnicas.

Naturalmente había quien no gustaba de ellos como Robredo y también Carlos III, que sólo quería capones en la mesa:

“A lo cual digo que no es ordinario tener los capones buena voz, suave y regalada, ni por castrarse se sigue como pasión inseparable el cantar con destreza y suavidad (...) Porque la experiencia demuestra lo contrario, porque los más de los capones, la mitad o casi todos no tienen voz de provecho y la razón es manifiesta, porque como privados de estas partes se les afemina la voz.”⁷¹

En este punto Robredo tiene poco que hacer, dada la abrumadora popularidad de las voces de los castrados y la enorme calidad de muchas de ellas. Insistimos en que lo que señala como defecto, “el afeminamiento”, es decir, mantener el registro de voz blanca, era lo buscado.

El adjetivo “angelical” aplicado a las voces blancas era frecuentísimo y por supuesto era tópico en la voz de los castrados, aunque a veces, ésta dejara de serlo, tal como cuenta Metastasio a Farinelli en una de sus cartas. El poeta ha escuchado a Caffarello y dice que éste cantaba los recitativos como “una monaca vecchia.”⁷² Tampoco, aun con toda nuestra buena voluntad, y a pesar de que lo llamaran “el ángel de Roma”, podríamos calificar de angelical la voz de Alessandro Moreschi, aunque tal vez en directo ganase un poco. Lo cierto es que, mientras algunos castrados como Sassano mantuvieron la voz en buenas condiciones hasta la ancianidad, otras voces envejecieron mal, como la del citado Caffarello. Los castrados empezaban su carrera en la adolescencia y aceptaban todas las ofertas profesionales

⁷⁰ Francisco Cascales: *En defensa...*, ed. cit., p.87

⁷¹ Bernardo Robredo, *op. cit.*, apud. A. Medina, *op. cit.*, p.142.

⁷² Pietro Metastasio: *Lettere disperse e inedite a cura di Giosuè Carducci*, Bolonia, Zanichelli, 1883, p.268.



que podían, con lo cual, a la edad de cuarenta o cuarenta y cinco años, en la que un cantante actual puede estar en la plenitud de su carrera, muchos de ellos tenían la voz muy deteriorada, si es que no se retiraban por otros motivos de salud, como Gizziello. Pero eso también podía ocurrirle a cualquier cantante sin ser castrado (piénsese en la decadencia evidente de la voz de María Callas en sus últimos años).

Pero, al menos, mientras estaban en sus buenos momentos, se les seguía aplicando el adjetivo, que ya era un auténtico epíteto constante. Como además surgieron de los oficios religiosos, el carácter sagrado de su arte estaba asegurado, así como su identificación con los ángeles:

“En la iglesia -escribe P. Barbier-, gracias a una voz que parecía desafiar las leyes terrenales, constituían ese nexo privilegiado y único entre Dios, la música y los hombres. ¿Quién no ha tenido en la boca la palabra ‘angelical’ al escuchar el *Miserere* de Allegri, obra precisamente escrita por un *castrato* para *castrati*? Finalmente, ¿no eran la expresión más acabada de ese arte barroco que, en la escultura, la pintura y la música, hacía de la imitación de los ángeles una de sus figuras más simbólicas?”⁷³

Pero sin perder esto de vista, Cascales descende un poco a la tierra y habla también de las ventajas materiales de esta ocupación. No en vano cita las sedes eclesiásticas más ricas:

“Toledo la Imperial os convida con sus rentas, Sevilla la Cesárea os ofrece las suyas, el ínclito Rey de las Españas os lleva a su real capilla, el sumo Vicario de Cristo os llama a su facistor, las iglesias de la cristiandad os dan sus prebendas; en fin, personas consagradas a los divinos oficios.”⁷⁴

Pero, realmente, los castrados no se sentían obligados a cantar a Dios, a ser intermediarios entre el cielo y la tierra, sino que se consideraban profesionales del canto que podían moverse en ámbitos profanos o religiosos, dependiendo de la categoría del puesto y de la cuantía del sueldo, como cualquier otro músico. En la España del setecientos, la ópera estaba copada por los cantantes italianos y los castrados nacionales eran sobre todo cantantes de capilla; pero en Italia, los cantantes saltaban fácilmente de aquélla a los escenarios de ópera, como fue el caso de Sassano, Niccolino o Aprile. Sin embargo, es cierto que en algún momento circuló una propaganda negativa que pretendía degradar a los castrados que abandonaran las iglesias para cantar en los teatros: “Ogni virtuoso Eunuco è tenuto per infame, se nel pubblico teatro mercenario, in queste compagnie si mischiasse.”⁷⁵

Pero esta palabrería, destinada a evitar las fugas de los buenos cantantes, hizo poco efecto en los castrados, que sabían dónde les apretaba el zapato. Por otro lado, también podía suceder al revés y un cantante de ópera podía pasar a serlo de capilla, como cuenta Farinelli, al que le propusieron la dirección de la Real Capilla de

⁷³ P. Barbier, *op. cit.*, p.27.

⁷⁴ F. Cascales: *En defensa...*, ed. cit., p. 87.

⁷⁵ *Apud.* U. Prota-Giurleo, *art. cit.*, p.104.



Palacio de Nápoles, para sustituir al anciano Matteo Sassano. Y al final, algunos como éste o Caffarello, ya retirados, acabaron cantando por devoción en las iglesias, como si sintiesen necesidad de volver a su primer “oficio de ángeles”.

Pero hasta ahora nos hemos referido todo el tiempo a cantantes profesionales. ¿No podríamos encontrar algún castrado aficionado? Precisamente hay uno en la novela *El celoso extremeño* de Cervantes: el negro Luis, al que aludimos unas páginas antes. Si lo traemos aquí es por su afición a la música, que al fin lo hace *castrato dilettante* y lo transforma de mero secundario en un personaje importante en esta estupenda novelita cervantina.

Como es obra muy conocida, no daremos noticia del argumento, sólo recordaremos que Luis es un esclavo comprado por el rico indiano Carrizales. Cervantes sitúa la acción en Sevilla, que ya desde mediados del siglo XVI se había transformado en uno de los principales centros negreros. La presencia de éste y de las esclavas que acompañan a Leonora, se justifican por el poder económico del viejo indiano, pues tener esclavos era un signo de lujo y grandeza.

En realidad, en la casa del extremeño hay dos clases de esclavos: los reconocidos como tales por la sociedad de la época, y la esposa del viejo octogenario, una chica de dieciséis años, literalmente comprada a peso de oro para endulzar los últimos años de un aventurero enriquecido y harto de experiencias, que quiere ya recogerse porque la edad no le permite muchos trajines. Leonora no sólo está casada con un viejo, sino que está encerrada en una casa hermética, que hemos llamado casa-búnker, creemos que con expresión feliz, porque la fortaleza de Carrizales, a pesar de su aparente inexpugnabilidad, tiene como todo búnker un ángulo muerto, un punto flaco, un coladero para introducir la bomba, descubierto por el ingenioso Loaysa. Justamente ese ángulo muerto es el negro Luis y la bomba su afición a la música.

Luis, en principio, no parece representar peligro, pues ni siquiera vive con las mujeres, sino en un habitáculo situado entre dos puertas:

“En el portal de la calle, que en Sevilla laman *casapuerta*, hizo una caballeriza para una mula, y encima de ella un pajar y apartamiento donde estuviese el que había de curar de ella, que fue un negro viejo y eunuco;”⁷⁶

Si nos damos cuenta, Luis, con su hibridez de eunuco, es el punto de intersección entre el encerrado gineceo femenino y el libre mundo exterior masculino. Pero pese a que Cervantes hace hincapié en mostrarnos una casa cenobial y a varias mujeres de vida monótona y asexuada, cierto es que en los conventos no hay eunucos y por ello nos parece, al fin, más cercana a un serrallo, pues, después de todo, Carrizales tiene tratos carnales con Leonora, si bien Cervantes, con malicia, dice que a ésta “como no tenía experiencia de otros, no eran gustosos ni desabridos.”⁷⁷

⁷⁶ Miguel de Cervantes: *El celoso extremeño* en *Novelas ejemplares*, edición de J. B. Avallé-Arce, Madrid, Castalia, 1982, V.II, pp. 180-181.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 182.



Las otras mujeres, aunque no son sus concubinas, sí son sus subordinadas y la casa es una especie de microcosmos oculto, cuyo centro es un astro caduco, alrededor del cual giran en órbita reverente las mujeres satélites. La idea de que Carrizales se convierta en un sultán tardío y funde un serrallo a su vejez no es demasiado sorprendente, sobre todo si tenemos en cuenta que se establece en una ciudad con ancestros árabes como Sevilla. Espinel hablaba de las casas musulmanas como verdaderas fortalezas donde los hombres salían “dejando bien cerradas sus casas y seguras sus mujeres.”⁷⁸ Ya leímos que además esta seguridad se reforzaba con la presencia de los eunucos guardianes. Sin embargo, la elección del negro Luis como caballero y vigilante del búnker no es precisamente un acierto por parte de Carrizales.

Pero analicemos cómo es este negro Luis. Parece difícil que pudieran acumularse más tachas en un ser humano: la vejez, la dura condición del hombre privado de derechos y libertad (recordemos el cautiverio de Cervantes), la constante humillación que suponía pertenecer a una raza considerada inferior y la castración, que lejos de ser voluntaria y lucrativa era forzada y unida a su condición servil. Todo en este personaje remite a la tristeza, la esterilidad, la frustración vital. Como hemos visto, el pobre Luis incluso está físicamente emparedado, reducido a un claustrofóbico recinto. Este hombre privado de libertad, amor y belleza, bienes tan apreciados en el mundo renacentista en el que se formó Cervantes, parece cercano a un vegetal. Pero si el lector empieza por considerar que Luis es una especie de muerto en vida, pronto se da cuenta de que está equivocado, porque precisamente a través de este sujeto infeliz es por donde penetra el fresco hálito de juventud, la fuerza vital que representa el desenfadado Loaysa y que arrasará el serrallo-búnker del celoso extremeño. Esto es posible porque al negro Luis le gusta mucho cantar y cuando a un eunuco se le une tal inclinación ya no tenemos a un portero capón, aburrido o amargado, sino a un castrado, modesto aficionado, simple *dilettante*, pero *castrato* al fin.

El poder de la música como fuerza capaz de poner orden en el caos y representar la armonía divina es un repetido tema renacentista. El mismo Cervantes dice, por boca de Dorotea: “la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu.”⁷⁹ Recordemos otra vez el uso de la meloterapia, precisamente con voces de castrados, en los casos de Carlos II y Felipe V (Sassano y Farinelli, respectivamente). En este caso, el esfuerzo por restaurar el orden natural, tiránico y egoístamente subvertido por Carrizales, de nuevo tomará forma musical.

Veamos cuál es el proceso. El joven Loaysa, que se ha propuesto entrar en la inexpugnable fortaleza, toca un poco la guitarra y sabe algunas coplas y romances, los cuales son escuchados con especial fruición por el negro Luis:

⁷⁸ V. Espinel, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁹ Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, edición de Martín de Riquer, Barcelona, Juventud; 1969, T. I, p. 279.



“(…) y Luis el negro, poniendo los oídos por entre las puertas, estaba colgado de la música del virote, y diera un brazo por poder abrir la puerta y escucharle más a su placer; tal es la inclinación que los negros tienen a ser músicos. (...) Cuatro o cinco veces había dado música al negro (que por sólo él la daba), pareciéndole que por donde se había de comenzar a desmoronar aquel edificio había y debía ser por el negro;”⁸⁰

Admirable perspicacia la del astuto Loaysa, quien, con el pretexto de pedirle agua, entabla fácilmente conversación con Luis y se le ofrece como maestro de música y canto. Cuando Luis, deseoso de aprender, lamenta no poder tomar lección al no poder salir de la casa, Loaysa le sugiere que se las arregle para hacerle entrar y para ello no duda en usar la adulación para acabar con la débil resistencia de nuestro aprendiz de virtuoso:

“–Por Dios, Luis (...) que si vos dieseis traza a que yo entrase algunas noches a daros lección, en menos de quince días os sacaría tan diestro en la guitarra que pudiédeses tañer sin vergüenza alguna en cualquier esquina; porque os hago saber que tengo grandísima gracia en enseñar, y más que he oído decir que vos tenéis muy buena habilidad, y a lo que siento y puedo juzgar por el órgano de la voz, que es atiplada, debéis de cantar muy bien.

“–No canto mal –respondió el negro–; pero ¿qué me aprovecha, pues no sé tonada alguna si no es la de *La estrella de venus* y la de *Por un verde prado* y aquella que ahora se usa, que dice:

A los hierros de una reja
la turbada mano asida.”⁸¹

Imaginamos lo que hubiera dado el pobre Luis por ser blanco y entrar en un conservatorio. Loaysa no es ningún célebre maestro, sino un mancebo calavera y coplero, pero nuestro humilde castrado se conforma con romances y rasgueos de guitarra y, a cambio de la poquísima ciencia musical que le transmite Loaysa, es capaz de jugarse el físico colando al mozo en el vivienda de su amo. La pasión musical del pobre Luis es desinteresada, sin ningún fin profesional, ya que no puede ni asomarse fuera de la casa-búnker de Carrizales. Por ello resulta conmovedora la forma en que se nos narra el embeleso que siente Luis ante la música y su forma de aferrarse a la vida, con sus canciones y su vino:

“Encendió luego Luis un torzal de cera y, sin más aguardar, sacó su guitarra Loaysa y tocándola baja y suavemente, suspendió al pobre negro de manera que estaban fuera de sí escuchándole. Habiendo tocado un poco, sacó de nuevo colación y dióla a su discípulo, y, aunque con dulce, bebió con tan buen talante de la bota, que le dejó más fuera de sentido que la música. Pasado esto, ordenó luego que tomase lección Luis y como el pobre negro tenía cuatro dedos de vino sobre los sesos, no acertaba traste; y con todo eso, le hizo creer Loaysa que sabía por lo

⁸⁰ Cervantes: *El celoso extremeño*, ed. cit., p.187

⁸¹ *Ibidem*, pp. 187-188.



menos dos tonadas; y era lo bueno que el negro se lo creía, y en toda la noche no hizo otra cosa que tañer con la guitarra destemplada y sin las cuerdas necesarias.”⁸²

Puede que esto no sea el paradigma de una lección de canto, que Luis tenga un poco más afición al vino de lo que sería recomendable en un discípulo cuidadoso de su voz, y tal vez más ganas que facultades vocales; sin embargo, cumple muy bien su misión de sabotear el búnker.

El supuesto guardián del serrallo se ha convertido en un alcahuete que lleva también sobre sí algún rasgo de industrioso esclavo plautino y de ángel anunciador de la buena nueva, que esta vez sí consiste en la presencia del varón. Loysa, por su parte, es un Orfeo de barrio que viene a rescatar a Eurídice (Leonora) del infierno que supone vivir encerrada con un viejo maniático.

En todo caso, Luis está decididamente al lado de los placeres de la vida, incluso de los que no puede –por sus años, su encierro y su mutilación–, proporcionar ni compartir, pero que está dispuesto a facilitar. Y eso que sabe a lo que se arriesga al introducir al joven. En realidad, todos los personajes, que en esta singular conjura desafían las reglas de extremeño, tienen mucho que perder si son sorprendidos, pero al fin se arriesgan para poder añadir a sus vidas algo de emoción y alegría. La presencia de Loysa supone la suspensión transitoria de los infernales tormentos de aburrimiento que padecen en la morada tenebrosa de Carrizales.

Loysa/Orfeo consigue a su Eurídice y como en el mito, la pierde de la forma más estúpida que pueda imaginarse. No añadiremos mucho a lo que ya se ha escrito sobre el casi inverosímil final de la novela, explicable sin duda por la llamada “prudencia” cervantina. La novela no era género en que se podía desafiar las normas contrarreformistas dentro de las cuales estaba constreñido todo escritor de la época, como el negro Luis entre las dos puertas. Y, para desquitarse, Cervantes escribió también *El viejo celoso*.

Sin embargo, no todo es negativo en el final: el negro Luis y las esclavas son liberados. Cervantes hace reponsable de lo ocurrido en buena parte a la dueña Marialonso, pero nosotros sabemos quién es el auténtico causante de la destrucción del imponente búnker del extremeño. Pese a ello, Cervantes no le castiga en modo alguno, sino que lo premia con el precioso don de la libertad. El autor que transformó a un solitario y pacífico hidalgo manchego en valiente caballero enamorado, obró también el milagro de convertir a un hombre mutilado y despreciado en el vehículo de la libertad y la vida. No es ésta, bien mirado, peor defensa de los capones cantores que la de Francisco Cascales.

⁸² *Ibidem*, p. 193.

